

## Teatro

# Re Lear di M. Ricci: il gioco e i suoi risvolti

di Edoardo Fadini

L'ultima fatica di Mario Ricci e del suo Gruppo si intitola *Re Lear*, da una idea di gran teatro di William Shakespeare. La complicata sigla del gruppo (G.S.T. O 15) ha una lunga storia alle spalle e merita di essere trascritta per esteso: si tratta del « gruppo di sperimentazione teatrale Orsoline 15 » che per alcuni anni ha agito in un teatrino minuscolo in via delle Orsoline, a Roma, e adesso si è trasferito in un proprio teatro, l'Abaco, sempre a Roma sul Lungotevere. Mario Ricci ha fatto un lungo tirocinio al Marionetteatern di Stoccolma, con il regista Meschke, e tornato in Italia ha allestito alcuni degli spettacoli più significativi della cosiddetta avanguardia teatrale italiana. Sono titoli che solo un pubblico molto ristretto ricorda. *La speculazione edilizia*, *Illuminazione*, *I viaggi di Gulliver*, *Edgard Allan Poe*, *Joyce*, *Il Barone di Münchhausen* (che è dell'anno scorso), tra gli altri.

Ricci, infatti, credo che sia più conosciuto all'estero che da noi. Le rassegne di Nancy, Francoforte, Berlino lo hanno ospitato, spesso con grande successo di pubblico e di critica. Quest'anno finalmente, la Biennale di Venezia lo ha invitato alla sua prima rassegna dei teatri di ricerca commissionandogli questo *Re Lear* che adesso, faticosamente, tenta di girare l'Italia. E dico faticosamente perché soltanto alcune associazioni private si degnano di offrirgli ospitalità. Alla Biennale lo spettacolo fu uno dei migliori della rassegna, in senso assoluto, se non il migliore e, tuttavia, durante questa stagione probabilmente Ricci e i suoi non troveranno, come al solito, altro sbocco all'infuori di quello del circuito ETI, e non il « maggiore », sia chiaro, ma quello di serie

B che credo gli garantisca circa sei o sette piazze con un incasso garantito un po' al di sotto delle 200.000 lire per ciascuna piazza. I teatri a gestione pubblica ignorano l'attività di questi gruppi, anche quando questi sono serissimi, come questo di Ricci, e costano relativamente poco. Il ministero, infine, assegna loro pochi spiccioli (300.000 lire l'anno scorso) in base al regolamento capestro che richiede premi e rientri dei borderò (cioè dei giustificativi di cassa) generalmente proibitivi che finiscono per favorire sfacciatamente proprio quelle compagnie di teatro commerciale che dei premi, oltretutto, potrebbero farne tranquillamente a meno.

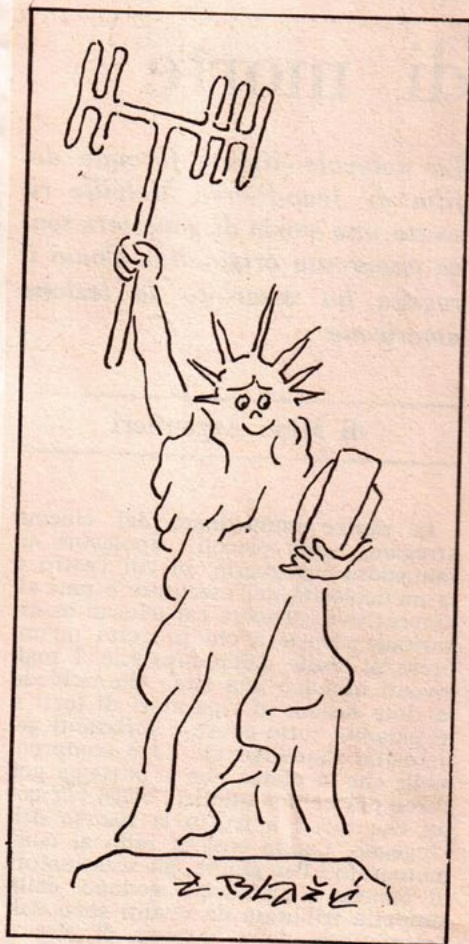
Continua, così, a perdurare una situazione assurda che vede il teatro di consumo ai primi posti nella graduatoria dei premi assegnati dallo Stato (naturalmente sotto l'etichetta dell'immane « artisticità », come accade per i famigerati « premi di qualità » concessi al cinema) e sistematicamente ignorati proprio quei teatri « sperimentali » che sono sempre stati fino ad oggi un importante polo di sviluppo del teatro, così in Italia come all'estero. L'esperienza del circuito ARCI, positiva sotto tanti aspetti, impone oggi agli organismi del movimento operaio quell'attenzione, che lo Stato borghese rifiuta, a questo tipo di teatro. E la cosa è da meditare con molta attenzione, oltretutto perché lavori come questo *Re Lear* denotano una maturità di linguaggio, una perfezione di esecuzione e capacità tecniche di tale livello da non potere e non dovere essere più ignorate dal pubblico reale che in questi ultimi anni si sta avvicinando al teatro attraverso nuove iniziative e nuovi canali di produzione e di distribuzione.

Ricci e i suoi compagni, alcuni dei quali sono con lui da parecchi anni e svolgono una parte non secondaria nella elaborazione e « costruzione » di questi spettacoli (meritano di essere ricordati qui Angela Diana, Claudio Previtera, Deborah Hayes, Lillo Monachesi, Carlo Montesi, Mario Romano, Michela De Matteis, Emanuele Vacchetto, Gabriella Toppani, Dario Mazzoli e John Ross, che ha curato i filmati) hanno ripreso dell'opera shakespeariana gli elementi di pura azione rituale o celebrativa: i tornei, la spartizione del regno, le battaglie, i convenevoli di corte, la follia e la morte. Il testo, come al solito nei lavori del gruppo, è un riferimento verbale secondario. Dame e cavalieri compongono e scompongono lo spazio scenico utilizzando gli oggetti su cui si impernia l'azione come veri e propri schermi per un discorso che rimane sempre dietro l'azione stessa. Ricci arriva in questo spettacolo, forse inconsciamente, a un autentico sdoppiamento del discorso scenico: gli attori appendono i loro scudi e le loro lance a un trespolo, escono di scena, rientrano montando cavallucci che si muovono con le loro gambe (quelle degli attori), girano attorno al trespolo riprendendo le lance e il tutto diviene una giostra, con cavallucci e scudi; inscenano un torneo e quindi una battaglia, poi gli scudi diventano schermi mobili su cui si proietta un filmato degli stessi personaggi all'aria aperta; e poi ancora i personaggi cortigiani, discutendo animatamente tra di loro, nascondono la costruzione di un teatrino di marionette entro il quale lo stesso attore-personaggio-Re

Lear fa muovere i personaggi-mari-  
nette nella scena della spartizione del  
regno; e così via fino al crescendo  
finale della tempesta e della follia nel-  
la quale il Re-attore cerca di ricom-  
porre la propria immagine, mentre al-  
tri attori battono ossessivamente con  
martelli su una incudine. E sono tutti  
momenti che rimandano anche con  
una certa angoscia a un messaggio  
che si occulta dietro al gioco e al ri-  
to. Il filmato e la colonna sonora fran-  
tumano infatti l'apparente semplifica-  
zione dei gesti e dei movimenti, forse  
la stessa perfezione della compo-  
sizione scenica finisce per svuotare  
di colpo la pura oggettualità dell'a-  
zione per rinviarci a un secondo mo-  
mento del discorso che Ricci inutil-  
mente vuole evitare.

E' una fase certamente interes-  
sante del suo teatro che, nel preciso  
istante in cui arriva a montare perfet-  
tamente i meccanismi elementari del

gioco e dello spettacolo (da questo  
lavoro in avanti Ricci sa che potreb-  
be riprodurre infiniti Re Lear sempre  
più perfetti, ma anche sempre più  
uguali) rivela proprio in quel punto  
la dimensione diversa che si nascon-  
deva dietro il procedimento ritualizza-  
to. Il gioco « riprodotto » (e così pu-  
re il rito elementare) è già una con-  
cettualizzazione del gioco e del rito.  
L'aspetto interessante, e avvincente,  
di questo Re Lear è quindi proprio  
nel fatto che Ricci e i suoi compagni  
hanno trattato per la prima volta l'og-  
getto-spettacolo a più dimensioni. Da  
un certo punto di vista l'uso del fil-  
mato li ha traditi. Ma si tratta di un  
tradimento che essi stessi già progett-



(disegno di Blazic)

tavano nel *Barone di Münchhausen*:  
là il filmato rompeva improvvisamen-  
te la voluta elementarità del teatro-  
gioco, e le automobiline che uscivano  
dal castello di cartone erano un tragi-  
comico interrogativo, anche abbastan-  
za angosciante, sul teatro-spettacolo  
in quanto tale.

Così, la riduzione del fatto teatrale  
a oggetti linguistici elementari, che  
era la direzione fondamentale di ri-  
cerca operata da Ricci in questi anni,  
giunge oggi a un punto in cui è dif-  
ficile sottrarsi a una precisazione so-  
ciale, storica e, perché no?, politica  
che regoli chiaramente la scelta de-  
gli « oggetti di partenza ». La stessa  
struttura di questo *Re Lear* denuncia  
la necessità di una presa di posizione  
proprio nei confronti di questa scel-  
ta. Già un anno fa sul numero di di-  
cembre del '69 di *Sipario* scrivevo a  
proposito del teatro di Ricci che « il  
recupero di forme primarie della  
espressione » era « un veicolo di una  
nuova cultura che sia in grado di assi-  
milare forme e contenuti delle classi  
oggi subalterne ».

Mi pare che è questa assimilazione,  
appunto, la immediata fase di svilup-  
po alla quale attendiamo Ricci e i suoi  
compagni.